HANS-GEORG GADAMER (1900-2001) es uno de los grandes nombres de la filosofía europea del siglo XX. Nacido en Marburgo, estudió germanística, historia del arte, filología clásica y filosofía en distintas universidades (Marburgo, Wroclaw, Múnich, Friburgo), donde fue discípulo de P. Natorp, E. Husserl y M. Heidegger. En su ciudad natal comenzó una larga y prestigiosa carrera docente que le conduciría posteriormente a las universidades de Leipzig, Frankfurt del Main y Heidelberg, donde sucedió en la cátedra a K. Jaspers. Gadamer inició su producción filosófica –marcada por el auge de la fenomenología y la filosofía de la existencia– con estudios sobre el pensamiento griego –en especial el platónico– en los que se revela la solvencia filológica de su lectura directa de los textos antiguos. Heredera de la gran filosofía alemana que va de Hegel a Dilthey, la obra gadameriana no sólo da muestras de una curiosidad enciclopédica y un rigor interpretativo excepcionales, sino que constituye también una de las últimas tentativas conocidas en el siglo pasado de construir un sistema filosófico. Si la filosofía decimonónica de las ciencias del espíritu influyó no poco en la fundamentación histórica de tal sistema, sería el giro hermenéutico de la fenomenología y la ontología heideggerianas el que inspirase a Gadamer los principios teóricos sobre los que se sustenta su obra mayor: *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (1960), a la que siguió un volumen de estudios complementarios y polémicos (*Verdad y Método II*, 1986). La tesis central de la filosofía hermenéutica gadameriana, sintetizada en el corolario ontológico según el cual «El ser, que puede comprenderse, es lenguaje», postula la naturaleza transcendental de lo lingüístico y el carácter premetódico de la comprensión (y de la historicidad que le es inherente) para toda forma de concepción de la realidad y del conocimiento científico. La enorme repercusión que ha tenido la hermenéutica de Gadamer no alcanza sólo a varias generaciones de filósofos y teóricos de las ciencias sociales (Ricoeur, Habermas, Apel, Luhmann, Derrida, etc.), sino también a los estudiosos de la hermenéutica teológica, jurídica, histórica y literaria. En este sentido, el pensamiento gadameriano –que incluye importantes textos sobre arte y literatura– ha estado presente en la teoría literaria del último medio siglo y ha dado impulso a la Estética de la Recepción promovida por H.-R. Jauss y la llamada Escuela de Constanza. Además de los títulos citados, la ingente producción filosófica y ensayística de Gadamer, que ocupa diez extensos volúmenes en la edición alemana de Mohr, contiene obras como *La ética dialéctica de Platón* (1931), *El problema de la conciencia histórica* (1963), *La dialéctica de Hegel* (1971), *La actualidad de lo bello* (1977), *Elogio de la teoría* (1984), *Poema y diálogo* (1990).

Hans-Georg Gadamer

Poetizar e interpretar*[1]

Existe desde antiguo una tensión entre la labor del artista y la labor del intérprete. A los ojos del artista, el interpretar ha llegado a tener una apariencia de arbitrario capricho, cuando no de superfluidad. La tirantez acaba de agravarse cuando se pretende interpretar en nombre y con el espíritu de la ciencia. Que además haya de ser posible superar, con los métodos de la ciencia, los aspectos cuestionables del interpretar, es algo que encuentra menos fe aún en el artista creador. Ahora bien, el tema «poetizar e interpretar» representa un caso particular de esta relación general entre creador e intérprete. Pues, cuando se trata de poesía y de poetizar, el quehacer interpretativo y la propia creación artística se unen, no pocas veces, en una sola persona. Lo cual indica que la labor de poetizar se halla en una relación más estrecha con el interpretar que las demás artes. E incluso, bien puede ser que, en lo que se refiere a la poesía, el interpretar que tiene lugar con pretensiones científicas, no sea tan cuestionable como generalmente se le imputa. El proceder de la ciencia no parece que se salga aquí apenas de lo que opera en cada experiencia del pensamiento con la poesía. Esta sospecha resulta particularmente palpable si se piensa en cuánta reflexión filosófica impregna la moderna poesía de nuestro siglo. La relación entre el poetizar y el interpretar no sólo se plantea del lado de la ciencia o de la filosofía; es también un problema interno del poetizar mismo, tanto para el poeta como para su lector.

Al someter el tema a discusión en este sentido, no quiero tomar partido en la rivalidad que pueda existir por el derecho a interpretar entre quien habla desde la ciencia y el artista de la palabra[2]. Ni pretendo tam-

---

* Texto tomado de H.-G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 73-80.

[1] *Dichten und Deuten*. En castellano se pierde toda la condensación del título alemán y de sus dos palabras. *Dichtung* es «poesía», en el sentido más amplio de creación literaria. *Deuten* es la palabra alemana para «interpretar», junto al latinismo *Interpretation* y a *auslegen*. A lo largo del ensayo se explican sus variaciones semánticas. Está emparentada, además, con *Bedeutung* (significado), *vieldeutig* (multívoco), *zweideutig* (ambiguo) y *eindeutig* (unívoco). También es decisiva en este ensayo la palabra *meinen*: en general, «querer decir», «referirse a algo» (con un sentido intencional), pero también «opinar», en el sentido de la *doxa* griega. En la traducción, sin embargo, nos solemos decantar por «mentar», que, de un modo indirecto, coincide con los dos primeros significados señalados, en cuanto que es un «tener en mente». Etimológicamente, además, es el significado de *meinen* como «mencionar». *[N. del T.]*

[2] Para las cuestiones discutidas, hay que remitirse a la nueva edición del libro fundamental de R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk,* Tubinga, 1972.

poco emular en el brillo del decir a quienes dominan el oficio de la palabra. Sólo quisiera hacer mi propio oficio, que consiste en, a través del pensar, mostrar lo que es. Y mostrar lo que es, en el pensar, significa enseñar a ver algo que todos podemos llegar a ver y entender.

La pregunta, entonces, es ésta: ¿qué es lo que fundamenta la vecindad de poetizar e interpretar? Resulta palmario que ambos tienen una cosa en común. Ambos se consuman en el medio del lenguaje. Y, sin embargo, existe una diferencia, por cuya profundidad hemos de preguntarnos. Fue Paul Valéry quien señaló del modo más sugestivo esta diferencia: la palabra del habla cotidiana, así como la del discurso científico y filosófico, apunta a algo, desapareciendo ella misma, como algo pasajero, por detrás de lo que muestra. La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada. La una es como una moneda de calderilla, que se toma y se da en lugar de otra cosa; la otra, la palabra poética, es como el oro mismo. Ahora bien, a pesar de lo evidente de esta constatación, nuestra meditación debe partir de que hay, sin embargo, estados intermedios entre la palabra configurada poéticamente y la que meramente refiere intencionalmente *(meinend)*. Y es precisamente nuestro siglo el que ha llegado a familiarizarse de un modo particular con la íntima compenetración de ambos modos de habla.

Partamos de los extremos. De un lado está el poema lírico (en el que debe de haber pensado sobre todo Valéry). Con él vemos en nuestra época un fenómeno sorprendente: la palabra de la ciencia irrumpe en la poesía como un elemento de *science*, por ejemplo en Rilke o en Gottfried Benn, de un modo que, unos decenios antes, hubiera sido todavía imposible en la gran poesía. ¿Qué es lo que acontece ahí cuando una palabra claramente referencial *(meinend)*, una determinación o incluso un concepto de la ciencia, aparecen fundidos en el *melos* de la palabra poética?

Y en el otro extremo, la más suelta, aparentemente, de todas las formas artísticas, la novela. Aquí, la reflexión, la palabra que reflexiona sobre las cosas y los acontecimientos, tiene desde siempre carta de naturaleza, no sólo en boca de los personajes, sino también en boca del narrador mismo, quienquiera que sea. Mas ¿no se ha mostrado también aquí un momento nuevo –incluso frente a las audacias de la novela romántica–, una disolución, no ya sólo de la forma de narrar, sino del concepto mismo de acción, hasta tal punto que la diferencia entre la palabra del narrador y la palabra reflexionante queda anulada?

Parece, entonces, que ni siquiera el poeta que más aborrezca la interpretación puede ocultarse del todo la solidaridad entre poetizar e interpretar, por muy bien que sepa lo cuestionable que es toda interpretación, sobre todo la autointerpretación de sus propias declaraciones poéticas, y por más que le dé la razón a Ernst Jünger cuando dice: «Quien se interpreta a sí mismo cae por debajo de su propio nivel». En primer lugar: ¿qué significa interpretar? A buen seguro, no es explicar o concebir; antes

bien, es comprender, hacer exégesis, desplegar *(auslegen)*. Y, sin embargo, interpretar es algo diferente. Originalmente, la palabra alemana para interpretar, *deuten*, significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos.

Distingamos ahora dos sentidos diferentes de interpretar; señalar algo *(auf etwas deuten)* e interpretar algo *(etwas deuten)*. Es claro que ambos están mutuamente conectados. *Señalar algo* significa «mostrar, enseñar» *(zeigen)*, y tal es el sentido propio del signo *(Zeichen)*. *Interpretar algo* se refiere siempre a un signo tal que indica o señala *(deutet)* desde sí. Entonces, *interpretar algo* significa siempre «interpretar un indicar» *(ein Deuten deuten)*. Así pues, para determinar la tarea y el límite de nuestro hacer interpretativo, nos vemos devueltos a la pregunta por el ser del interpretar. Pues ¿qué es un signo? ¿No será que, tal vez, todo es signo? ¿Es que, tal como pretendía Goethe –que fue quien elevó el concepto de lo simbólico a concepto fundamental de toda nuestra estética–, «Todo señala hacia todo» *(Alles deutet auf alles)*, todo es símbolo? ¿O es precisa aquí alguna restricción?¿Hay en lo ente algo tal que indique, que sea, por lo tanto, un signo, y que incite por ello a ser tomado como tal signo, y a ser interpretado? Ciertamente, muchas veces hay que hacer el esfuerzo de buscar el signo en lo ente. Así, por ejemplo, buscamos interpretar algo que se oculta, la expresión del gesto, por ejemplo[3]. Pero también entonces tiene que verse el signo a partir de una totalidad ligada en sí, es decir, un indicar-interpretar, que, de algún modo, aclara *(verdeutlicht)* el sentido direccional de un signo al llegar a ver entre lo confuso, lo indistinto *(undeutlich)*, lo que no apunta en ninguna dirección; aquello que el signo, en el fondo, indica *(deutet)*. Un interpretar semejante no quiere, por lo tanto, introducir una interpretación en el ente, sino sacar en claro aquello a lo que el ente mismo indica *(deutet)*.

Veamos de qué se trata con una contraposición. No hay, por ejemplo, nada que interpretar ni nada que sutilizar en la orden terminante que exige obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, «multívoco» *(vieldeutig)*. Tomemos algunos ejemplos clásicos de interpretación: el vuelo de los pájaros, los oráculos, los sueños, lo representado por una imagen, una escritura enigmática. En todos estos casos tenemos algo doble: un indicar, un mostrar en una dirección que pide que se la interprete; pero, también, un ocultarse de lo mostrado en esta dirección. Lo que se puede interpretar es, pues, lo multívoco.

[3] Sobre el concepto de «gesto», véase «Imagen y gesto» en H.-G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

Se preguntará entonces si es que es posible, en el fondo, interpretar lo multívoco de otro modo que poniendo de manifiesto su multivocidad. Nos acercamos con ello a nuestro tema, el cual, dentro de la relación entre crear e interpretar, se endereza a la conexión particular entre interpretar y poetizar. El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable. No se lo puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual. Esto vale también para la obra poética. Y, sin embargo, la pregunta es cómo se representa, en medio de la tensión entre imagen y concepto, la particular relación entre poetizar e interpretar. La multivocidad de la poesía se entreteje inextricablemente con la univocidad de la palabra que mienta *(meinendes Wort)*. Lo que sostiene esta tensísima interferencia es la particular posición del lenguaje respecto a todos los demás materiales con los que crea el artista: la piedra, la pintura, el sonido, e incluso el movimiento del cuerpo en la danza. Los elementos a partir de los cuales se construye el lenguaje y que se configuran en la poesía, son signos puros, que sólo en virtud de su significado *(Bedeutung)* pueden convertirse en elementos de la configuración poética. Pero eso significa que poseen su modo de ser más propio como un mentar *(meinen)*. Conviene recordar esto especialmente en un tiempo en que aparece como una ley de formación del arte contemporáneo el desprenderse de toda experiencia del mundo objetualmente interpretada. Algo que el poeta no puede hacer. La palabra con que se pronuncia y con la que él configura no se desprenderá nunca totalmente de su significado. Una poesía no objetual sería un balbuceo.

Naturalmente, eso no quiere decir que la obra de arte lingüística se quede en un mero mentar *(meinen)*. Antes bien, entraña siempre una suerte de identidad de significado y sentido, del mismo modo que el sacramento es ser y significado en una sola cosa. «El canto es ser-ahí». Pero ¿qué es lo que *es ahí* realmente? Todo discurso que esté mentando algo *(meinende Rede)* remite fuera de sí. Las palabras no son agrupaciones de fonemas, sino gestos de sentido que, como guiños, remiten lejos de sí. Todos sabemos cómo la figura fónica de la poesía no alcanza su silueta mientras no se haya comprendido su significado. Con dolor, y con toda la tensión de un esfuerzo por hacer, sabemos que la poesía está ligada al lenguaje y que su traducción supone una tarea imposible, tan magnífica como atormentadora.

Pero eso significa que la unidad de figura sonora y significado que corresponde a cada palabra encuentra su cumplimiento más propio en el discurso poético. Al ser lingüística, la obra de arte poética tiene en sí, frente a todos los otros géneros artísticos, una indeterminación específica, abierta. La unidad formal, que la obra de arte poética posee tanto como cualquier otra, es, sí, presencia sensible y, en este sentido, no es un simple mentar *(meinen)* algo significativo. Pero esta presencia con-

tiene, sin embargo, un elemento de mentar *(meinen)*, de remitir a una posibilidad indeterminada de cumplimiento. Precisamente en esto estriba la preeminencia de la poesía sobre las demás artes, preeminencia por la cual ha sido siempre ella la que ha planteado tareas a las artes plásticas. Pues lo que ella evoca por medios lingüísticos es, ciertamente, intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio que no puede ser comunicado. Y, así, es ella la que convoca al artista plástico a su tarea. Representando a todos, inventa éste una imagen que llega a adquirir una validez segura. Llamamos a esto un tipo de imagen, el cual se hace dominante hasta que se ve desplazado por un nuevo tipo en un nuevo acto creativo. La tarea propia del poeta es la leyenda *(Sage)* común. Pero la leyenda tiene su realidad absoluta en su ser-dicha. La expresión griega para esto es el *mito*. La historia de dioses y hombres que relata se caracteriza porque sólo tiene su existencia en el ser-dicha, y no tiene ni soporta otro refrendo que el de ser-dicha y ser-transmitida, propagada en tanto que se la vuelve a decir[4]. Pero, en ese preciso sentido, toda poesía es mítica, pues comparte con el mito que sólo alcanza su refrendo en el ser-dicha. Mas precisamente con ello está en un elemento al que pertenecen tanto el poetizar como el interpretar. Mucho más aún: un elemento que en todo poetizar entraña siempre un interpretar.

Puede confirmarse esto con una referencia a un medio del arte poético que en siglos pasados poseyó una legitimación indiscutida, y que sólo perdió su crédito en la época moderna, con la poesía vivencial. Me refiero a la alegoría[5], que dice una cosa por medio de otra. Semejante medio artístico sólo es posible y sólo es poético allí donde es seguro que hay un horizonte común de interpretación en el que tiene su lugar la alegoría. Cuando esta condición se cumple, la alegoría no tiene por qué ser «glacial, sin vida». Incluso allí donde existe una estricta correspondencia entre la alegoría y su significado, el todo del discurso poético en que aparece puede, sin embargo, conservar el carácter de indeterminación abierta que le hace ser poética; esto es, inagotable para el concepto. Para aclararlo con un ejemplo: la discusión en torno a las novelas de Kafka se basa, en última instancia, en que Kafka supo construir en sus creaciones literarias, de un modo indescriptiblemente sereno, cristalino y tranquilo, un mundo cotidiano cuya aparente familiaridad, emparejada con una enigmática extrañeza, despierta la impresión de que todo

[4] Sobre el concepto de «mito», véase «Mitos und Vernunf», *Gesammelte Werke*, vol. 8, pp. 163 ss.

[5] Cfr. *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 76 ss. [ed. cast.: *Verdad y Método*, trad. A. Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, pp. 108 ss.].

eso no fuera ello mismo, sino que se estuviera refiriendo *(meint)* a otra cosa. Sin embargo, no hay en ellas ninguna alegoría interpretable, porque lo que acontece ante nosotros en este gran arte narrativo es, ni más ni menos, el desmoronamiento del horizonte común de interpretación. La apariencia de que todo esté apuntando a un significado, a un concepto, a un desciframiento, se rompe repetidamente. Se evoca la mera apariencia de la alegoría poéticamente; esto es, transformada ésta en una multivocidad abierta.

Es éste un interpretar que está también en el poetizar y que, por su parte, exige ser interpretado. Resulta entonces que la auténtica pregunta es quién es el que interpreta aquí, si el intérprete o el poeta. ¿O es que ambos, al hacer su trabajo, interpretan? ¿Es que en su mentar y en su decir sucede algo, se significa *(bedeutet)* algo, que no es para nada aquello que «mientan»? No parece que interpretar sea un hacer ni un mentar, sino una determinación real en el ser mismo.

Ocurre igual que en el caso de la ambigüedad del oráculo. Tampoco ella pertenece a la esfera de nuestro interpretar, sino a la esfera de lo que nos significa *(bedeutet)*. No es un torpe error provocado por un poder infame y perverso lo que empuja a Edipo a su ruina. Pero tampoco hay nada de sacrílego en su voluntad de refutar una sentencia divina que, al final, lo empuja a la desgracia. Antes bien, el sentido de esta tragedia del oráculo es que la figura de su héroe presenta de modo ejemplar cuán ambigua es la fatalidad que pende sobre el ser humano como tal. Eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo.

La palabra del poeta participa también de una ambigüedad semejante. También para ella es cierto que es mítica, es decir, que no puede refrendarse por algo exterior a ella. La multivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la multivocidad del ser humano. Todo interpretar de la palabra poética interpreta sólo lo que la poesía misma ya interpreta. Lo que la poesía interpreta y lo que ella señala no es, naturalmente, lo que el poeta mienta *(meinen)*. Lo que los poetas mientan *(meinen)*, no es, en nada, superior a lo que la gente opine *(meinen)*. La poesía no consiste en mentar u opinar algo, sino en que lo que se ha mentado *(das Gemeinte)* y lo dicho están ambos ahí, en la poesía misma. La palabra interpretativa que le sigue permanece retenida en esa existencia, igual que los multívocos signos que son el poema mismo. Como ellos, queda anulada y conservada en la existencia de la poesía ahí. Igual que la poesía indica, señala en una dirección, también el que interpreta un poema indica en una dirección. El que sigue a la palabra que interpreta o indica, mira en esa dirección, pero no mienta esa interpretación determinada como tal. Es claro que la palabra interpretativa no puede ocupar el lugar de aquello a lo que señala. Una interpretación que pretendiera algo semejante sería como el perro al que se le señala algo para que lo busque y que, infaliblemente, intentará atrapar con la mano que señala, en lugar de mirar en la dirección que se le indica.

Pero me parece que ocurre exactamente igual con el interpretar que tiene lugar en el poetizar mismo. En la esencia de la declaración poética está el que también en ella hay algo que, en cierto modo, remite fuera de sí. El arte y la maestría en el decir, que son los que confieren su nivel de calidad estética a la declaración poética, pueden ser tenidos en cuenta dentro de una reflexión estética; pero su verdadera existencia la tiene la poesía en remitir fuera de sí, y en hacer ver aquello de lo que habla el poeta. Ni el que interpreta ni el que poetiza poseen una legitimación propia: allí donde hay un poema, ambos quedan siempre rebasados por aquello que propiamente es. Ambos siguen un signo que apunta hacia lo abierto, de ahí que el poeta, igual que el intérprete, deba tener presente, en este sentido, que él no le confiere ninguna legitimación a aquello que él meramente mienta *(meint)*. Antes bien, lo que dirige la concepción que tenga de sí mismo o su intención consciente es sólo una de las muchas posibilidades que tiene de comportarse reflexivamente hacia sí mismo, y es del todo diferente de lo que él realmente hace cuando le sale bien un poema.

Puede ilustrar lo dicho una frase de Hesíodo, el poeta que, en su célebre invocación a las musas, fue el primero en formular cuál es la conciencia de la misión del poeta. En la introducción a la *Teogonía*, las musas se le aparecen al poeta y le dicen: «Sabemos decir muchas cosas falsas que son iguales que las auténticas; pero, cuando queremos, también sabemos hacer que suene lo verdadero». Se suele entender esta frase como una crítica del poeta a la configuración homérica del mundo divino, como si el poeta invocase una nueva legitimación porque las musas le hubieran dicho: «Contigo tenemos buenas intenciones. Aunque muy bien podríamos hacerlo, a ti no te vamos a hacer decir nada falso –como a Homero–, sino sólo verdadero». Yo creo, por varias razones, pero sobre todo por la extraordinaria simetría de los dos versos, que lo que el poeta quiere decir es: las musas, cuando dan algo, siempre tienen que dar falso y verdadero a la vez. Decir lo verdadero y lo falso simultáneamente, indicando así hacia lo abierto, es lo que constituye la palabra poética. Su verdad no se halla dominada por la diferencia entre lo verdadero y lo falso del modo en que pretenden los malignos filósofos cuando dicen que «los poetas mienten mucho».

Parece inferirse así una respuesta a la pregunta que había planteado. Desde siempre, hay un elemento de interpretar y de mentar en la multivocidad de la poesía. Pero cuando el horizonte común de interpretación se ha desmoronado, cuando ya no queda ninguna leyenda común, cuando también ha dejado de ser obvia esa rara unidad que formaban la tradición mitológica griega y romana junto con la religión cristiana, y que hasta hace dos siglos aún existía, entonces la fractura de la comunidad del mito tiene que reflejarse en la poesía. Y, así, precisamente en las novelas modernas –en Kafka, en Thomas Mann, en Musil, en Broch,

por nombrar sólo a los ya desaparecidos– vemos cómo el elemento de reflexión interpretativa conquista un espacio cada vez mayor. La solidaridad entre el poeta y el intérprete está creciendo en nuestros días. Viene dada, en definitiva, por la solidaridad de nuestro ser humano en una época que, a la vista de los inagotables intentos de encontrar la palabra que interprete e indique, está marcada por la inhóspita certeza que pronuncia el poema *Mnemosyne* de Hölderlin: «Un signo somos, sin interpretación» *(Ein Zeichen sind wir, deutunglos)*.